

MUNGGUH DALAM GARAP KARAWITAN GAYA SURAKARTA: SUBJEKTIFITAS PENGRAWIT DALAM MENGINTERPRETASI SEBUAH TEKS MUSIKAL

Bambang Sosodoro

Dosen Jurusan Karawitan

Fakultas Seni Pertunjukan

ISI Surakarta

Abstrak

Pada hakikatnya, tulisan ini mengkaji sebuah konsep yang terkandung dalam garap karawitan gaya Surakarta, yakni *mungguh*. Secara prinsip, masyarakat karawitan Jawa memaknai *mungguh* sebagai persoalan yang menyangkut tentang etika-estetika, nilai-nilai keindahan, dan keidealan pengrawit dalam menyikapi ricikannya. Mulai dari sikap duduk menabuh, teknik memainkan atau menyuarakan instrumen, hingga ke persoalan musikal, yakni garap gendhing atau instrumen. *Mungguh* adalah bahasa Jawa yang berarti: *patut* atau pantas, *manggon*, *trep*, *gathuk*, dan *penak* (pantas, sesuai pada tempatnya, pas, cocok, dan enak). Studi ini mengkaji secara tekstual, yaitu menempatkan karawitan Jawa sebagai sebuah teks (musikal), artinya sesuatu yang perlu dibaca dan ditafsir. Adapun fokusnya adalah menyoroti perkembangan *mungguh* pada garap, berikut pandangan-pandangan oleh para pengrawit khususnya di Surakarta. Kelenturan jenis musik ini menawarkan sejumlah alternatif garap, maka tidak mengherankan jika muncul banyak perbedaan pandangan, keyakinan, dan selera di antara para pengrawit. Dalam menggarap gendhing “klasik”, sebagian besar pengrawit selalu mempertimbangkan konsep-konsep estetika Jawa, salah satunya ialah *mungguh*. *Mungguh* sesungguhnya adalah persoalan kebiasaan, kelaziman garap yang telah mapan, disepakati secara kolektif oleh masyarakat karawitan Jawa. Bahkan, sifatnya sangat subyektif dan terikat oleh ruang dan waktu. Untuk mengungkap dan mengkaji konsep *mungguh*, diperlukan konsep garap. Konsep tersebut dipandang cukup relevan, karena pada hakikatnya *mungguh* adalah konsep estetika yang selalu melekat dan terkandung dalam konsep garap itu sendiri. Dalam penerapannya, konsep garap tersebut dielaborasi sesuai dengan tujuan dan kebutuhan penelitian ini, sehingga terwujud sebuah model baru.

Kata Kunci: *mungguh*, garap, subyektifitas.

Abstract

In short, this article presents a concept from the world of Surakarta-style karawitan (gamelan music) known as mungguh (fitting, appropriate). In principle, the Javanese gamelan community defines the term mungguh as an issue that involves aesthetics, standards of musically beauty, and ideals concerning the way musicians approach their individual instruments. Starting with the way a musician sits at the instrument, including the techniques used in playing or singing, and finally interpretation of pieces. This study is presented from the aspect of the text – that is, approaching Javanese karawitan as a musical text, or something that needs to be read and interpreted. One focus is on exposing developments in the idea of mungguh in interpretation, according to the opinions of performers in the Surakarta musical community. The flexibility of this type of music leads to many alternatives in interpretation, such that it is not surprising to see the emergence of many differing viewpoints and beliefs about interpretation. Mungguh is really a matter of everyday usage and convention that has been in place and agreed upon by the collective musical community of Javanese karawitan. In order to develop and present the concept of mungguh, the concept of interpretation has to be discussed. This is relevant as in essence mungguh is an aesthetic concept that is nestled in the greater concept of interpretation. In conclusion, the idea of mungguh is a subjective one among musicians when looking at a musical text.

Keywords: *mungguh* concept, garap, subjectivity.

Pengantar

Mungguh merupakan bahasa Jawa tengahan yang banyak ditemui di daerah Surakarta dan sekitarnya. Kata *mungguh* memiliki pengertian: *manggon*, *dumunung*, *mapan*, *pantes banget*, dan *patut*.¹ Kendatipun demikian, dalam realitas kehidupan sehari-hari (orang Jawa), *mungguh* adalah salah satu tuturan atau ungkapan yang jarang digunakan oleh para pemakainya. Menjadi kata yang tidak umum, tidak lazim, bahkan menjadi "kata asing". Sebagai bahasa daerah, masyarakat Jawa (umumnya) sendiri hampir tak mengenalnya, terlebih dikalangan generasi muda. Bahkan pada lapisan masyarakat tertentu, misalnya orang-orang pedesaan yang masih memelihara *ungguh-ungguhing basa* (tingkat tutur), atau orang yang sering bertindak sebagai *pranata cara* atau *pambagya harja*, kata *mungguh* juga jarang digunakan.

Kata *mungguh* sesungguhnya memiliki beberapa makna (sinonim kata) yang sering dituturkan dalam bahasa sehari-hari. Misalnya sebagai berikut:

- *Yen ana tamu lungguhmu mbok sing apik* (kalau ada tamu dudukmu sebaiknya yang baik, yang sopan)
- *wah, yen dipasang ngono ketoke ora pas* (wah, kalau dipasang begitu, nampaknya tidak sesuai;
- *yen omong ngono karo wong tua, jane kuwi ora trep* (kalau bicara begitu dengan orang tua, sebenarnya itu tidak sesuai -dengan tata karma-);
- *yen dhuwurane batik ngisorane lewis, kuwi ora gathuk* (kalau atasannya (kemejanya) batik, celananya *lewis*, *jean* (merek celana), itu tidak cocok);
- *yen kuliah kuwi patute yang nggago sepatu* (kalau kuliah itu idealnya menggunakan sepatu).

Jika menyimak ungkapan-ungkapan di atas, berarti *mungguh* memiliki kandungan makna, atau pengertian yang sama dengan kata: sesuai, pas, cocok, ideal, *patut*, *gathuk*, atau *jodho*. Meskipun sekiranya dapat dikatakan demikian, tetapi tingkat tutur (*speec levels*) yang membedakannya, bahwa *mungguh* adalah termasuk dalam tingkat tutur yang lebih halus, maupun tinggi (dalam bahasa Jawa disebut: *basa*

karma alus atau *inggil*).² Dengan itu, maka sudah sewajarnya jika kata itu kurang dikenal, dipahami, apalagi digunakan. Tentunya ini salah satu dampak dari semakin mundurnya penguasaan terhadap *ungguh-ungguh* bahasa Jawa.

Mungguh sesungguhnya bukan merupakan kata yang asing, melainkan memang jarang atau tidak umum digunakan dalam bahasa sehari-hari. Tidak semua Kamus bahasa Jawa (*Djawa Kuna*, dan *Baoesastra Djawa*), memuat kata itu. Juga dalam buku-buku MC bahasa Jawa, atau *pranata adicara*.³ Bahkan seorang dalang dalam sebuah *antawcana*,⁴ lebih sering menggunakan kata *trep*, *prayogi*, atau *cocok* daripada *mungguh*, meskipun memiliki makna yang dapat dikatakan sama. Atas dasar itu, kiranya *mungguh* lebih cenderung digunakan sebagai sebuah istilah untuk menyebut konsep tentang keindahan, yang berarti sesuai, *trep* atau *gathuk* seperti yang telah dijelaskan sebelumnya.

Para praktisi karawitan (sebut: pengrawit), umumnya menyetujui bahwa *mungguh* memiliki pengertian yang sama dengan kata *gathuk*, yang dapat berarti: pas, serasi, cocok, atau sesuai. Istilah ini justru sering muncul dalam kehidupan karawitan Jawa. Baik dalam pertunjukan, pergelaran *klenengan*, maupun di luarnya (dalam pembelajaran dan diskusi baik formal maupun non-formal). Berikut tuturan atau ungkapan-ungkapan yang dimaksud.

- *isa,... ning ora mungguh karo rebabe* (bisa,...tetapi tidak sesuai dengan rebabnya);
- *wah,... yen digarap ngono, kuwi ora mungguh* (wah,...kalau digarap seperti itu, tidak sesuai);
- *kendhanganmu apik ning ora mungguh karo rasa gendhing* (permainan kendang kamu bagus, tetapi tidak sesuai dengan karakter gendingnya);
- *yen gendhing wis suwuk kuwi, mungguhe ya dipatheti* (kalau penyajian gending telah usai, sebaiknya di akhiri dengan *pathetan*).

Di antara empat kalimat di atas, yakni sama-sama menggunakan kata *mungguh*, tetapi memiliki maksud yang berlainan meskipun maknanya hampir sama. Untuk kalimat pertama *mungguh* dalam arti *gathuk*, yakni padu, cocok dengan ricikan lainnya (rebab). Kedua *mungguh* dalam arti *penak lan ora penak* (enak dan tidak enak). Ketiga dalam arti pas, kiranya lebih dekat

dengan pengertian sesuai. Adapun kalimat terakhir maknanya lebih luas, yakni mencakup tentang keidealn, persoalan enak-tidak enak, dan kelaziman atau kebiasaan.

Untuk memperoleh pemahaman tentang konsep *mungguh* secara komprehensif, kiranya perlu melihat di luar konteks seni karawitan. Dalam seni pedalangan (pewayangan) dan tari misalnya, konsep ini menjadi elemen dasar dalam rangka mencapai suatu kualitas penyajian. *Mungguh* menjadi bekal yang harus dipahami secara tekstual maupun kontekstual bagi seorang dalang dan penari (atau koreografer). Oleh para empu tari Jawa, *mungguh*⁵ adalah salah satu konsep yang selalu menjadi pertimbangan penting. Adalah pemahaman dan kemampuan penari dalam menyesuaikan tari yang disajikan (atau digarap) dengan elemen-elemen lain seperti: tema, gendhing, gandar, rias busana. (Prabowo: 2002:99) Adapun dalam dunia pewayangan, *mungguh* terdapat dalam beberapa aspek, yakni *mungguh* dalam gerak (*solae* wayang, *tancepan* wayang) yang disesuaikan dengan karakternya; *mungguh* dalam *antawecana* (tingkatan bahasa antar tokoh wayang); *mungguh* dalam *menyanggit* lakon (menafsir jalannya cerita atau tata urut adegan), dan sebagainya.

Demikian pentingnya konsep *mungguh*, setidaknya dalam cabang seni tersebut. Jika dalam pewayangan dan tari kemunguhan dapat dilihat dengan indra mata "lebih nyata", berbeda dengan musik (karawitan) yang hanya dapat didengar yakni "lebih abstrak". Meskipun tebanya "lebih sempit" atau kecil, justru konsep ini menjadi lebih rumit dan lebih kompleks. Tidak jarang muncul perbedaan pendapat "polemik" tentang garap, yang akhirnya muncul aliran-aliran atau "kubu" tertentu (misalnya garap RRI, kraton, atau ASKI). Seperti yang diketahui, bahwa karawitan Jawa adalah seni suara yang mengedepankan permainan kelompok atau kebersamaan yang saling interaksi satu-sama lain, bukan permainan individual. Keadaan yang demikian menuntut kesadaran seniman untuk kerja kelompok (gotong royong) dalam membangun bangunan musikal yang utuh, sesuai yang diidamkan atau dicita-citakan. Maka wajar apabila kekomplekan, kerumitan, keuletan, muncul sebagai akibat dari keterlibatan para pengrawit dengan keragaman interpretasi.

Interpretasi pengrawit mengenai konsep *mungguh* dalam garap karawitan, memang luas dan kompleks. Dikatakan luas karena *mungguh* dapat dilihat dari beberapa sudut. Setidaknya, (1) *Mungguh* dalam menafsirkan karakter gendhing; (2) *mungguh* dalam menafsir balungan atau lagu gendhing; (3) *mungguh* dalam menggarap ricikan garap; (4) *mungguh* dalam merangkai komposisi gendhing; (5) *Mungguh* dalam hal memaknai teks "syair" (misalnya: nama gendhing, *wangsalan sindhenan*); dan sebagainya. Untuk nomer yang ke-3 saja, perlu dipilah lagi, yakni apakah *mungguh* dalam garap *genderan*, *rebaban*, *kendhangan*, *bonangan*, dan *sindhenan*? Adapun kompleksnya, *mungguh* adalah subyektifitas seorang pengrawit. Tolak ukurnya, hanya pada *rasa* pengrawit itu sendiri. Misalnya, *mungguh* bagi pengrawit (sebut: A), belum tentu *mungguh* bagi pengrawit (sebut: B). Enak bagi pengrawit (C,D,E) belum tentu enak bagi pengrawit (F sampai Z), dan sebagainya.

Di balik konsep *mungguh*, memang menyimpan sejumlah polemik, permasalahan atau kasus menarik. Sering muncul pro dan kontra yang berkepanjangan. Selain sifatnya yang cenderung subyektif, ia terkadang juga tidak konsisten, atau "tidak adil" bagi seseorang maupun sekelompok orang. Contohnya, jika yang mengatakan itu adalah seorang maestro karawitan (sering disebut empu), maka itu menjadi acuan atau dianut (Jawa: *digugu*). Tetapi, jika yang mengatakan pengrawit "yang namanya belum diperhitungkan", hal itu dianggap menyimpang. Berbeda lagi jika terdapat dua maestro yang "berlawanan", maka itu menjadi alternatif. Yakni dua pandangan yang sama-sama menjadi kiblat.

Asumsi lain, bahwa *mungguh* adalah persoalan kebiasaan, terkait dengan masalah ruang dan waktu. Sangatlah mungkin, bahwa sesuatu yang dulu dipandang tidak *mungguh* tetapi lama-kelamaan menjadi *mungguh*. Misalnya komposisi gendhing klasik kraton yang dirangkai dengan gendhing-gendhing Nartosabdan, mungkin dahulu belum dapat diterima oleh kalangan tertentu, akan tetapi sekarang tidak dipersoalkan. Malah, sebagian "empu-empu" karawitan Jawa saat ini juga "meng-amini". Ini salah satu bukti bahwa *mungguh* adalah bukan barang mati, tetapi bergerak menyesuaikan zaman, kondisi lingkungan, masyarakat

(karawitan), seperti halnya garap karawitan yang selalu dapat berkembang.

Dari uraian di atas menunjukkan bahwa, *mungguh* adalah persoalan yang sangat kompleks. Seperti halnya istilah karawitan yang berasal dari kata rawit yang berarti rumit. Dalam praktik musikal karawitan Jawa, konsep ini selalu "diperdebatkan", atau menjadi topik permasalahan. Bahkan sampai saat ini, dalam sebuah forum diskusi (formal maupun non formal) sering terdapat perbedaan pandangan mengenai konsep ini. Tidak jarang muncul "pro dan kontra". Penulis merasa bahwa konsep *mungguh* masih dalam tingkat wacana, belum disusun dalam bentuk tulisan ilmiah. Maka dari itu, tulisan tentang konsep *mungguh* dengan berbagai permasalahannya perlu diungkap secara teoritik, guna menambah khasanah keilmuan bidang seni karawitan.

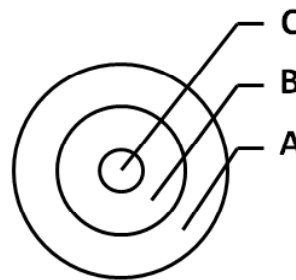
Konsep *Mungguh* dalam Garap Karawitan

Studi ini berangkat dari asumsi dasar, bahwa tafsir yang *mungguh* adalah sesuatu yang dianggap ideal oleh para pengrawit. Artinya, *mungguh* dalam praktik musikal selalu dikaitkan dengan persoalan interpretasi. Yakni tindakan atau sikap pengrawit dalam menggarap gendhing. Jika demikian, berarti *mungguh* adalah sebuah konsep estetik yang berada di balik konsep garap itu sendiri. Maka sebelum berlanjut, konsep garap perlu diungkap secara teoritik terlebih dahulu. Sebagaimana telah dinyatakan oleh Supanggah bahwa:

Garap adalah suatu tindakan kreatif yang di dalamnya menyangkut masalah imajinasi, interpretasi pengrawit dalam menyajikan suatu instrumen atau vokal. Unsur-unsur penting dari *garap* dalam karawitan terdiri atas ricikan, *gendhing*, balungan *gendhing*, vokabuler *cengkok* dan *wiledannya*, serta pengrawit. (Supanggah, 1983: 1)

Menyimak kutipan di atas pada kata "interpretasi" adalah di mana konsep *mungguh* bersembunyi. Sebagaimana umumnya telah disetujui, bahwa garap merupakan aspek yang amat penting dalam menentukan kualitas dari penyajian suatu gendhing. Demikian halnya

dengan konsep *mungguh*. Untuk memudahkan melihat sebuah gambaran tentang konsep *mungguh*, dapat dilihat pada model di bawah ini.



Keterangan:

- A : adalah konsep garap
- B : adalah interpretasi pengrawit
- C : adalah konsep *mungguh*

Gambar 1. Model Konsep *Mungguh* dalam Garap Karawitan.

Pada dasarnya, gambar di atas adalah menunjukkan kompleksitas *mungguh* dalam sebuah konsep garap. *Mungguh* adalah sebuah istilah untuk menyebut tentang konsep keindahan (estetika Jawa) yang selalu melekat pada garap. Artinya, apapun tindakan yang dilakukan pengrawit dalam menggarap (atau menafsir) gendhing meliputi: *tafsir laras*, *irama*, *laya*, *cengkok*, hingga *wiledan*, tentunya "idealnya" mempertimbangkan konsep-konsep tentang keindahan, kemungguhan, keruntutan, keselarasan (Jawa: *enak-ora enak*).

Seperti yang telah diuraikan di awal, bahwa konsep *mungguh* adalah seperti halnya nilai yang dapat bersifat subjektif. Meskipun demikian, tetapi di balik konsep itu tentu terdapat objektivitas yang menjadi landasan ataupun pertimbangan. Misalnya ketika para pengrawit "empu" (atau setidaknya yang lebih senior) memberikan kritik kepada generasi di bawahnya (atau muridnya), itu adalah wajar, sebab mereka telah lebih dulu memiliki pengalaman objektif "pengalaman estetik" tentang kualitas nilai seni. Atas dasar itu, maka studi ini dapat dikatakan sebagai kajian etnoestetika (*ethnoaesthetics*). Adalah kajian yang mempertanyakan kembali tentang keuniversalan kaidah-kaidah estetika atau patokan-patokan tentang apa yang disebut indah, bagus. Dalam karawitan hal itu sering disebut dengan istilah *mungguh*.

Pada umumnya, para pengrawit “senior”, termasuk guru karawitan memiliki pandangan yang sama dalam mengartikan dan memaknai konsep *mungguh*. Intinya mereka sepakat, bahwa *mungguh* dalam karawitan sesungguhnya adalah persoalan kebiasaan (Jw: *pakulinan*), kecenderungan tertentu, dan kelaziman yang telah mapan (Jw: *kaprah*) dalam menggarap gendhing. Mereka menyadari, bahwa *kemungguhan* pada garap-garap gendhing atau garap ricikan (rebab, kendang, gender, dan sindhen) adalah telah melalui proses waktu yang cukup panjang. Diseleksi dan telah disepakati secara kolektif oleh masyarakat karawitan, secara bertahap.

Bertahap, yaitu bahwa garap termasuk di dalamnya konsep *mungguh* adalah sebuah benda yang bergerak, berhubungan dengan ruang dan waktu. Ruang dapat dipahami sebagai wilayah, daerah, atau lebih sempitnya kelompok-kelompok karawitan tertentu. Adapun waktu adalah perjalanan garap karawitan, seperti halnya air sungai yang mengalir (secara oral), yaitu dari orang ke orang (empu karawitan, tokoh), dari kelompok ke kelompok, hingga dari masa ke masa. Gendhon Humardani menegaskan, bahwa *kemungguhan* seni pada hakikatnya bukan merupakan ukuran yang mutlak. Terdapat tiga faktor penting yang mempengaruhinya, antara lain: faktor waktu (zaman); faktor tempat (lingkungan dan situasi); faktor perseorangan (individu). (Humardani, 1991: 27-28)

Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, bahwa *mungguh* adalah interpretasi pengrawit dalam menggarap gendhing. Berkaitan dengan hal ini, Waridi mengemukakan bahwa ketepatan interpretasi itu dalam bahasa estetik karawitan Jawa diterjemahkan dengan istilah *mungguh*, *enak*, *luntut*, dan *mulih*. Dalam pengertian sempit, *mungguh* adalah penggarapan gendhing sesuai dengan karakter gendhing yang digarapnya. Gendhing yang dianggap *mungguh*, adalah gendhing yang digarap sesuai dengan kebiasaannya. (Waridi, 2000)

Gendhing Bedhaya Kraton dan Bedhayan Nartosabdo

Terdapat asumsi bahwa garap yang dianggap tidak *mungguh* biasanya adalah garapan

yang keluar dari *pakem* atau tradisi. Sebenarnya, munculnya garapan-garapan (atau tafsiran) tersebut tentu memiliki maksud dan tujuan tertentu. Contohnya Ki Nartosabdo mencipta gendhing yang mirip dengan gendhing (*sindhenan gendhing bedhaya-srimpi*) kraton Surakarta. Oleh sebagian masyarakat karawitan, gendhing bedhaya versi Nartosabdo tersebut lazim disebut dengan bedhayan. Artinya, gendhing yang mirip dengan apa yang ada di kraton tersebut.

Nartosabdo memang sengaja membuat sesuatu yang berbeda dengan gendhing-gendhing kraton yang menjadi identitas gaya Surakarta. Jika gendhing bedhaya kraton disajikan dalam irama dadi karena terikat oleh keperluan tarinya “Bedhaya-Srimpi”, juga seperti halnya pada sajian gendhing pada umumnya, oleh Ki Nartosabdo disajikan dalam irama tanggung. Ketika pertama kali muncul, garapan tersebut menuai reaksi keras dari kalangan tertentu (pengrawit kraton). Banyak hujatan, kritikan, bahkan cemoahan, karena hal itu dianggap menyalahi aturan, tidak *mungguh*, dan lain sebagainya. Untuk lebih jelasnya, berikut ilustrasi (cuplikan kedua versi gendhing dimaksud).

•	2	3	3	.	1	2	1	.	2	3	3	.	1	2	1̂
	3	3		.	.			3	3				5	3	
										.	.		• 3	5 6	
													An-	dhe	
	6	5	3	5	3	2	1	2̂							
•	.	.	6	5	6 3	2	1	2							
			A-	mar		su									
•	.	.	2	.	2	2	1	2							
2	• 1	2 3							
di							An-	dhe							
3	3	.	.	1	2	3	2̂								
•	.	3	2	• 1	1	2 3	2								
		A-	mar		su	di									
1	1	.	.	5	6	1	2								
•	1	1 2	1	• 6	1	2 3	2								
		sin-	dhen		gen-	dhing									
1	3	1	2	.	1	6	5̂	.							
• 3	3	• 1	2	• 1	6	.	5	5							
	te-	ja-	na-	ta											

Notasi 1. Cuplikan Sindhenan Bedhaya Gd.
Tejanata Lrs. Pl. Lima (Gaya Surakarta)

. 6 5 . 5 6 1 2 3 1 2 . 5 3 2 1̂
 2 2 2 2 2̄ 2̄ .3̄ 3̄ 12̄ 1̂
 Ku neng ing-kang ka ca ri
 . . 1 6 5 6 1 2 3 1 2 . 5 3 2 1̂
 1 1 1 1 .6̄ 6̄ 12̄ 2 2 2 2̄ 2̄ .3̄ 3̄ 12̄ 1̂
 ta neng-gih ing- kang won- ten na- gri Has ti
 . 2 3 5 . . 5 . 5 5 6 . 4 5 6 5̂
 1 . 5 5 . . 4 56̄ 6 6 . 4 . 5 6 5
 na Ma- ha Prabu Dur- yu- da-na
 . 3 3 2 5 3 2 1 5 6 1 2 . 1 6 5̂
 . 3 . 2 25̄ 3 2 1 .6̄ 6̄ 12̄ 2 23̄ 1 16̄ 5̂
 ken- del sa- nga-jeng ing ga- pu- ra ri- neng-ga

Notasi 2. Cuplikan Bedhayan Gd. Logondhang
Lrs. Pl. Lima.
(Gaya Nartosabdan)

Pada dasarnya lagu vokal (gendhing bedhaya-bedhayan) tersebut dibuat berdasarkan alur lagu gendhingnya. Namun demikian jika dianalisis, kedua contoh gendhing tersebut menunjukkan perbedaan yang cukup signifikan. Adalah pada iramanya, seperti yang telah disinggung sebelumnya. Faktor irama tersebut sangat berpengaruh terhadap beberapa hal penting, terutama berkenaan dengan karakter gendhing.

Penataan teks atau syair sindhenan bedhaya (atau bedhayan) versi kraton adalah sangat terikat oleh aturan atau *pakem*. Notasi *sindhenannya* berjarak relatif panjang (Jw: *arang-arang*) dan tidak putus. Dengan itu, maka diperlukan teknik pernafasan yang baik. Biasanya, satu *kenonan* (merong kt 2 krp) terdapat 4 hingga 8 suku kata. Syair tersebut ditata dan disesuaikan dengan ukuran gendhingnya, sehingga sering terdapat kata atau kalimat yang diulang. Hal ini terikat oleh "aturan" atau petunjuk seperti yang tertulis dalam *Serat Pesindhen Bedhaya*, yaitu sumber tentang sindhenan gendhing bedhaya-srimpi kraton yang berupa teks atau syair.

Beberapa ciri-ciri musikal yang telah dipaparkan tersebut, menunjukkan bahwa

gendhing bedhaya kraton memiliki kesan musikal yang lebih berat (Jw: *abot*), dibandingkan dengan versi Nartosabdo. Titaras vokal (bedhayan) gaya Nartosabdo yaitu lebih rapat, mirip dengan *gerongan* gendhing pada umumnya. Yaitu dalam satu *kenongan* dapat terdiri dari 8 hingga 10 suku kata. Kerapatan teks dengan dukungan irama tanggung tersebut menjadikan kesan musikal yang ringan (Jw: *entheng*), serta menumbuhkan warna atau karakter yang *gumyak*, *sigrak*, atau *prenes*. Hal ini tentu berlawanan dengan versi kraton yang sifatnya lebih tenang, dan karakter yang regu dan agung.

Di sisi lain, penyajian merong yang disajikan dalam irama tanggung dianggap "menentang arus" karena *merong* umumnya disajikan dalam irama dados dan digunakan sebagai ajang garap yang halus. Merong yang digarap tanggung tersebut memang "mematikan" atau tidak memberi ruang pada ricikan garap (seperti: rebab, gender, dan gambang). Terutama ricikan rebab, secara pasti yaitu baik lagunya maupun *kosokannya* akan ditafsir *mbalung* (mirip atau dekat dengan balungan gendhing). Hal itu memang tidak sesuai dengan konvensi tradisi karawitan gaya Surakarta. Nartosabdo menciptakan demikian tentu memiliki tujuan dan maksud tertentu, yaitu sengaja menekankan pada garapan (lagu) vokal, bukan pada ricikan garap. Selain itu, gending-gending Nartosabdan banyak dicipta dalam keperluan klenengan dan wayangan yang tidak terikat ketat pada tari *bedhaya-srimpi* seperti di kraton.

Situasi "pro dan kontra" tersebut pada akhirnya larut dalam waktu. Secara perhalan-lahan, bedhayan versi Nartosabdo telah membumi dan diterima oleh masyarakat karawitan secara umum. Bahkan menjadi lebih populer, khususnya di wilayah luar Surakarta dan sekitarnya. Gendhing bedhaya kraton memang masih eksis, tetapi dalam lingkungan tertentu. Yaitu selain di kraton, juga di ISI Surakarta, dan SMKI, sebagai basis pendidikan seni dalam rangka melestarikan karawitan tradisi gaya Surakarta. Hingga saat ini, kedua versi tersebut masih menjadi salah satu menu gendhing yang disajikan dalam klenengan. Termasuk di klenengan Pujangga Laras (empu-empu Surakarta), beberapa kali juga telah menyajikan bedhayan versi Nartosabdo.

Pengembangan Pola Tradisi (*Kendhang II Ladrang*)

Dalam rangka mencari identitas atau gaya baru, Ki Nartosabdo juga melakukan langkah-langkah khusus, untuk membedakan dengan gaya Surakarta (kraton). Misalnya, dalam mengembangkan pola *kendhangan* tradisi yang akhirnya muncul pola kendangan ladrang gaya Nartosabdan, juga *kebar* (irama tanggung dan dadi) versi Nartosabdan, termasuk lancar, dan lain sebagainya. Berikut kedua contoh *kendhangan* (irama dadi), gaya Surakarta disingkat SL (Solo) dan gaya Nartosabdan disingkat NS.

(Kenong. I)	
SI:	◦k◦k◦k◦k◦k◦k◦k◦k◦p ◦p..b.p.b◦k◦k◦k◦k̂
NS:	..b..b.p..b..b..p̄p̄ .p̄.p̄kt̄p̄.b.k◦k◦k◦k̂
(Kenong. II)	
SI:	◦k◦p◦k◦p◦k̄p̄p̄.b.p̄ ◦k◦k◦k◦p◦b◦k̄t̄p̄.b̂
NS:	◦k̄t̄p̄p̄p̄t̄p̄.p̄.b...p̄ .◦k̄k◦k◦p◦b.k̄t̄p̄.b̂
(Kenong. III)	
SI:	.p̄.b...p̄..p̄b...t̄ .p̄.p̄.p̄.b.p̄..p̄b.p̂
NS:	...p̄p̄p̄p̄.p̄.p̄.b...t̄ .p̄.p̄.p̄.t̄.p̄.p̄.t̄.p̄p̄
(Kenong. IV)	
SI:	..p̄b.p̄b.p̄b.p̄.b.p̄b ◦k◦k◦k◦p̄p̄.p̄b.p̄.b̂
NS:	.p̄.p̄k◦k◦p̄p̄.p̄.p̄kt̄p̄.b̄ .b..b.p̄..b..b.p̂

Notasi 3. Notasi Kendhangan Ladrang.

Jika diamati dari kedua contoh tersebut, jelas bahwa Nartosabdo mengembangkan pola *kendhangan* tradisi (sebut: *kendhangan* solo). Intisari atau pokok-pokok notasi *kendhangan* sebenarnya adalah sama. Perbedaannya, versi Nartosabdo lebih dinamis, ramai, atau "kasar" sehingga tercipta karakter yang *gumyak* dan *prenes*, sesuai (*mungguh*) dengan alur lagu *gerongannya*.

Kendhangan ladrang versi Nartosabdo tersebut memang sangat identik dan telah melekat pada gendhingnya. Baik ladrang ciptaan Ki Nartosabdo (seperti: *Pujimaya*, *Ubaya*, *Wulangun*, *Sengsem*, *Bayemtur*, dan sebagainya), atau

ladrangan gaya Surakarta yang digarap *gerongan* Nartosabdo (seperti: Singa-singa dan Sarayuda). Lain halnya jika *kendhangan* itu diterapkan pada ladrangan gaya Surakarta (seperti: Srikaton, Wilujeng, Mugirahayu), dapat dikatakan tidak *mungguh*. Artinya tidak pada tempatnya. Hal tersebut adalah sangat logis, karena tidak terdapat keserasian antara sifat lagu dengan model *kendhangan*nya.

Dari uraian dan contoh-contoh yang telah disampaikan tersebut, dapat ditarik suatu pemahaman bahwa kemungguhan garap juga akan melihat konteksnya. Karya-karya Ki Nartosabdo pada dasarnya menitik beratkan pada garapan vokal, yaitu *gerongan* yang disajikan secara koor (pria dan wanita). Selain gendhing bedhayan, juga menggarap beberapa *merong* gendhing (tradisi) yang disajikan dalam irama tanggung dengan *kendhangan kebar*, yaitu: Jangkung Kuning⁶ dan Erang-erang Begelen. Oleh karena itu, bahwa batasan kemungguhan garap adalah masyarakat yang akan menilainya.

Membahas mengenai konsep *mungguh* dalam dunia karawitan, adalah sangat luas. *Kemungguhan* pada garap banyak dijumpai dalam realitas praktik, antara lain pada garap ricikan (sindhenan, *gerongan*, rebaban, kendangan, dan *genderan*, dan *bonangan*), juga *kemungguhan* dalam menafsir irama, *pathet*, *laya* (*tempo*).

Kemungguhan Garap Ricikan dalam Merong Gendhing

Sebelum pembahasan ini, perlu diketahui bahwa bentuk gendhing dalam karawitan Jawa dibedakan menjadi tiga jenis, yaitu: (1) bentuk gendhing *alit* (kecil) meliputi ketawang, dan ladrang; (2) bentuk gendhing *tengahan* (sedang) meliputi gendhing *kethuk 2 kerep*; (3) bentuk gendhing ageng (besar) meliputi, gendhing *kethuk 4 kerep*, gendhing *4 arang*, dan *8 kerep*.⁷ Bentuk gendhing yang memiliki bagian merong dan inggah adalah bentuk gendhing sedang dan besar.

Dalam karawitan Jawa, *merong* adalah salah satu bagian gendhing yang tidak dapat berdiri sendiri, akan tetapi memerlukan bagian lain sebagai lanjutannya. Adapun bagian lanjutan tersebut disebut *inggah*. Martopangrawit menegaskan, bahwa merong digunakan sebagai ajang garap yang halus dan tenang. Adapun

inggah adalah bagian lagu yang digunakan sebagai ajang hiasan, variasi dan mempunyai watak lincah. (Martopangrawit, 1969: 11-12) Oleh karena itu, para penggarap (atau ricikan garap) berusaha menyesuaikan tuntutan tersebut.

Sejumlah ricikan garap (rebab, sindhen, terutama gender dan bonang) umumnya memainkan teknik-teknik tertentu yang identik dengan tabuhan yang halus, tenang, belum penuh kembangan atau variasi. *Genderan* lazimnya menggunakan *laku papat*; *bonangan* dengan teknik *mipil* (*lamba* atau *rangkep*) dan *gembyangan*; *sindhengan* dengan aturan *wangsalan* yang menyesuaikan padhang-ulihan, belum banyak isian atau variasi *cengkok-wiledan* (juga tidak terlalu *kenes*). Adapun *rebaban* antara merong dan inggah adalah hampir sama. Meskipun sebenarnya dapat dibedakan, bahwa merong adalah lebih banyak *cengkok mbalung* karena "terikat" dengan bentuk *balungan mlaku*. Sedangkan inggah, adalah lebih banyak *cengkok* dan bervariasi *wiledannya*, terutama pada bentuk balungan *nibani* yang perlu diterjemahkan atau ditafsir. Apa yang telah disampaikan tersebut idealnya menjadi pemahaman dasar bagi seorang pengrawit pada umumnya, akan tetapi dalam realitas praktik terdapat sejumlah perbedaan dalam hal menafsir.

1. Kemungguhan Genderan

Pada garap *genderan*, terdapat sederetan pengrawit gender (*penggender*) di Surakarta yang memiliki gaya atau selera yang beragam. Contohnya *penggender* (sebut: x), menafsir bagian merong dengan dominasi *genderan laku wolu* (atau *rangkep*) seperti yang umumnya *penggender* terapkan pada *irama wiled* di bagian inggah. Dalam konteks klenengan, hal itu dianggap kurang *mungguh* oleh sebagian pengrawit (termasuk audien).

1. *Lamba (laku papat)*

$$\begin{array}{cccc} \underline{i \ 2 \ i} & \underline{i \ 2 \ i \ 3} & \underline{i \ 2 \ i \ 3} & \underline{i \ 2 \ i \ 6} \\ \cdot \cdot \cdot 12 & 3 \ 1 \ 216 & \cdot \ 1 \ 6 \ 1 & 2 \ 3 \ 532 \end{array}$$

2. *Rangkep (laku wolu)*

$$\begin{array}{cccc} \underline{\cdot i \cdot 2 \cdot 3} & \underline{\cdot i \cdot 2 \cdot i \cdot 6} & \underline{i \cdot i \cdot 6 i \cdot 2} & \underline{\cdot \cdot i \cdot \cdot i \cdot 6} \\ \cdot \cdot 123 \cdot 3 \cdot & \cdot \cdot 216216 & \cdot 161 \cdot 6 \cdot 1 & \cdot 2 \cdot 13212 \end{array}$$

Genderan (rangkep) tersebut kiranya lebih sesuai jika diterapkan pada bagian inggah (irama dadi, terutama *wiled*) atau iringan wayang kulit, karena secara musikal selaras *mungguh* dengan garap ricikan lainnya, yaitu *kendhangan kosek* wayang. Dapat diduga bahwa apa yang disajikan oleh *penggender x* adalah terpengaruh oleh kebiasaan garap pekeliran. Maka ada yang berpendapat, bahwa *penggender klenengan* dengan wayang kulit adalah berbeda. Demikian sekilas tentang salah satu persoalan *genderan* khususnya pada bagian merong.

2. Kemungguhan Bonangan

Dalam karawitan Jawa, bonang memiliki kedudukan sebagai pamangku lagu. Artinya, penuntun lagu balungan. Dalam realitas praktik, bonang terkadang sering menjadi sandaran para pengrawit (kelompok balungan) jika mereka tidak hafal atau lupa balungan gendhingnya.

Seperti yang telah diketahui, bahwa garap (tafsir) *bonangan* pada bagian *merong* gending adalah menggunakan teknik *pipilan* atau *mipil*. *Pipilan* secara garis besar dibedakan menjadi dua, yaitu *lamba* dan *rangkep*. *Lamba* adalah tidak cepat (Jw: *arang-arang*) yaitu satu sabetan balungan terdapat dua tabuhan bonang. *Rangkep* berarti rangkap, yaitu dua kali lipat dari tabuhan *lamba*. Berikut contoh kedua teknik yang dimaksud.

1. (*Mipil Lamba*)

Balungan: $\underline{5 \quad 6 \quad 5 \quad 3}$
Bonangan: $\underline{5 \ 6} \ \underline{5 \ 6} \ \underline{5 \ 3} \ \underline{5 \ 3}$

2. (*Mipil Rangkep*)

Balungan: $5 \quad 6 \quad 5 \quad 3$
Bonangan: $\underline{565} \cdot \underline{\cdot 65} \cdot \underline{535} \cdot \underline{\cdot 35} \cdot$

Dalam praktik musikal, penerapan kedua teknik tersebut sangat tergantung pada konteksnya. Secara sederhana dapat dipahami, bahwa pada irama tanggung, baik gendhing yang memiliki bentuk merong, hingga bentuk lancar, akan dituntut memainkan teknik *mipil lamba*. Adapun pada irama dados adalah menggunakan teknik *mipil rangkep*.

Apa yang telah dijelaskan tersebut juga dapat dipahami sebagai sebuah teori praktik. Namun di lapangan "karawitan", banyak

ditemukan hal-hal yang berbeda, bahkan betolak belakang dengan sebuah teori-teori tersebut. Muncul sebuah interpretasi dari kalangan pengrawit tertentu (atau tokoh karawitan). Yaitu bahwa tafsir *bonangan* pada irama dadi (bagian merong) disesuaikan pada karakter gendhingnya. Artinya dapat ditafsir *mipil rangkep* maupun *lamba*, tergantung pada konteksnya.

Beredar suatu pemahaman dan pendapat, bahwa gendhing yang berkarakter *agung* dan *luruh* (umumnya gendhing Pelog Lima), *mungguhnya* kalau *dipipil lamba*. Rasa tabuhan *lamba* memang identik dengan kesan yang tenang, khidmat, tidak ramai, sehingga sesuai dengan karakter gendhing yang dimaksud. Misalnya gendhing-gendhing *kethuk 2 kerep* seperti: gendhing *Kombangmara*, *Tejanata*, *Semburadas*, *Onang-onang slendro Sanga*, *Mayangsari*, *Mayangmekar*, *Candranata*, dan lain sebagainya. Adapun gendhing yang berkarakter *prenes*, *gecul*, dan riang akan lebih *mungguh* kalau digarap *mipil rangkep*. Misalnya, *Kutut Manggung*, *Kembang Gayam*, *Widasari*, *Banthenng Wereng*, termasuk bentuk 4 arang seperti: *Gendhing Rondhon*, *Maskumambang*, *Lobaningrat*, dan lain sebagainya.

Beberapa pembonang ternama di Surakarta (seperti: Dalimin dan Suyadi) menganut paham atau "aliran" tersebut. Juga sebagian pengrawit menyetujuinya, bahwa garap *bonangan mipil lamba* juga dapat diterapkan pada *merong* gendhing. Hal ini berbeda dengan pandangan Mlayawidada (empu bonang) serta para penganutnya, bahwa dalam *merong* (apapun gendhingnya) harus *dipipil rangkep*, tidak boleh *dipipil lamba*. Ada ungkapan dari Mlayawidada yang sampai saat ini sering kita dengar, yaitu sebagai berikut: *mosok, bonang kok kalah dhisik karo saron penerus?* (maksudnya: kalah cepat dengan tabuhan saron penerus). Pernyataan itu sangat logis, jika kembali kepada peran bonang sebagai pamangku lagu "pemandu balungan" seperti yang telah disinggung sebelumnya.

Berbeda dengan *merong* pada gendhing *bedhaya-srimpi*, sebaliknya pembonang dituntut untuk memainkan teknik *mipil lamba*. Dianggap sangat tidak *mungguh* dan dapat dikatakan sangat merusak suasana, jika *dipipil rangkep*. Hal itu jelas tidak sesuai dengan karakter gendhing serta tarian (*bedhaya*) yang terkesan *agung*, *khidmat*, dan "sakral". Secara musikal-pun juga tidak

mungguh dengan *layanya* (tempo), karena jenis gendhing ini disajikan dalam tempo yang relatif cepat yang tentu terikat juga oleh tariannya. Tidak seperti biasanya, seperti *laya* (tempo) dalam keperluan klenengan.

Hingga sekarang, terdapat beberapa pembonang yang masih "fanatik" terhadap kedua aliran tersebut. Sebut saja Saptono, Supardi (murid Mlayawidada), dan Sagimin (RRI) masih menganut gaya Mlayawidada. Adapun seperti Dalimin, Suyadi, dengan argumentasinya, masih teguh kepada pendirian dan keyakinannya.

3. Kemungguhan Gerongan

Pada hakikatnya, *gerongan* adalah nyanyian koor (oleh kaum pria) yang menyertai gendhing. Gendhing yang menyertakan *gerongan* umumnya adalah gendhing-gendhing berbentuk *sedeng* (sedang) dan *alit* (kecil) yang memiliki karakter *sigrak*, *prenes*, *gembira*, dan *gecul*. *Gerongan* memang sangat identik dengan kesan musikal (rasa) seperti itu. Oleh karenanya, gendhing-gendhing (klasik) yang berbentuk *ageng* (merong kt. *arang*, kt 4 *kerep*, dan *inggah* 8, 16) tidak akan menyertakan *gerongan*, karena tidak *mungguh* dengan karakter gendhingnya yang regu.

Sesungguhnya *gerongan* adalah bukan produk kraton, tetapi mengadopsi dari karawitan yang berkembang di luar istana, sering disebut gaya pedesaan *ndesa*. Banyak sumber yang mengatakan, bahwa masuknya *gerongan* ke dalam kraton yaitu pada masa pemerintahan PB X. Garap *gerongan* pada masa tersebut ditengarai oleh munculnya sejumlah "gendhing gerong" (seperti: *ladrang Sri Katon*, *Sri Wibawa*, *Sri Kaloka*, dan sebagainya). Sehingga pada akhirnya berkembang, yaitu beberapa *merong* gendhing berbentuk *kethuk 2 kerep* (seperti: *Gambirsawit*, *Bondhet*, *Kembang Gayam*, *Montro*, *Onang-onang*) dan banyak *Inggah kethuk 4* (yang digarap *ciblon*) diciptakan atau ditafsirkan lagu *gerongannya*. Penafsiran lagu *gerongan* tersebut didasarkan pada alur lagu gendhing atau melodi rebab. Selanjutnya juga menjadi acuan oleh para penafsir lagu gerong pada umumnya.

Kemungguhan lagu *gerongan* juga dapat dilihat dari ketepatan tafsir musikal oleh para pengrawit atau penggerong. Yaitu berkenaan dengan *tafsir laras*, *tafsir pathet*, *tafsir irama*, dan *wiledanan*. Contohnya dalam tafsir *pathet*, adalah

berkaitan dengan ambitus suara manusia. Artinya, besar-kecilnya nada (*ambah-ambahan* nada) yang digunakan. Kaitannya dengan ini, Darsono seorang guru sindhen (juga vokalis) mencontohkan pada kasus *gerongan* ladrang Tirtakencana.⁸

Diketahui, ladrang Tirtakencana memiliki pathet induk laras Pelog pathet Nem. Dalam praktiknya, yaitu pada keperluan karawitan pahargyan, gendhing tersebut juga lazim disajikan dalam pathet Nem (pelog). Dalam perkembangannya, gendhing ini ternyata juga dapat disajikan dalam pelog pathet Barang. Diduga, hal itu berkaitan dengan konteks yang lain, yaitu mungkin oleh situasi, kondisi dan kebutuhan. Hal itu memang sesuai dengan konvensi penyajian karawitan pada siang hari (umumnya pahargyan) yang juga lazim diawali oleh gendhing-gendhing berpathet Barang. Berikut kedua contoh perbedaan yang dimaksud.

(Pelog Nem)	
Bal:	. 5 6 i 2̇ 5 6 i 2̇ 5 6 i 2̇ i 6 5̇
Gr:	. . . 6̇ i 2̇ 5 6 i 2̇ 5 6 i 2̇ 3̇ i 2̇ 1̇ 6 5̇
Bal:	. 5 6 i 2̇ 5 6 i 2̇ 5 6 i 2̇ i 6 5̇
Gr:	. . . 6̇ i 2̇ 5 6 i 2̇ 5 6 i 2̇ 3̇ i 2̇ 1̇ 6 5̇
Bal:	i i . . 3̇ 2̇ i 6̇
Gr:	. . . i i . 1̇ 2̇ . 3̇ 2̇ 1̇ 3̇ i 2̇ 1̇ 6̇
Bal:	5 4 2 4 2 1 6̇ 5̇
Gr:	. . 5̇ 6̇ 4 . 2̇ 4 5̇ 4 . 5 2̇ 1 . 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ 5̇
jika kembali <i>ngelik</i> ↻ . 5 6 i . 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ 5̇	

(Pelog Barang)	
Bal:	. 6 7 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 2̇ 7 6̇
Gr:	. . . 7̇ 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 4̇ 2̇ 3̇ 2̇ 7 6̇
Bal:	. 6 7 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 2̇ 7 6̇
Gr:	. . . 7̇ 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 6 7 2̇ 3̇ 4̇ 2̇ 3̇ 2̇ 7 6̇
Bal:	2̇ 2̇ . . 4̇ 3̇ 2̇ 7̇
Gr: 2̇ 2̇ . 2̇ 3̇ . 4̇ 4̇ 3̇ . 4̇ 2̇ 3̇ 2̇ 7̇
Bal:	6 5 3 5 3 2 7 6̇
Gr:	. . 6̇ 7̇ 5 . 3̇ 5 6̇ 5 . 6 . 3̇ 2 . 2̇ 3̇ 2̇ 7̇ 6̇
jika kembali <i>ngelik</i> ↻ . 6 7 2̇ . 2̇ 3̇ 2̇ 7̇ 6̇	

Notasi 4. *Gerongan* Ladrang Tirtakencana

Tafsir alih pathet tersebut secara waktu dan keperluan adalah sangat *mungguh*. Namun demikian, *mungguh* pada sudut tertentu kenyataannya belum tentu mungguh pada sudut yang lain. Oleh Darsono, hal itu dianggap *ora mungguh*, karena "menyengsarakan" vokalis. Meskipun masih dapat terjangkau, tetapi wilayah (*ambah-ambahan*) nadanya terlalu kecil (Jw: *nggalik-nggalik*), yaitu tidak *mungguh* dengan ambitus suara vokal.

Demikian perbedaan pandangan antara *pembonang* (yang memainkan buka ladrang Tirtakencana) dan Vokalis (Darsono). Namun demikian apa yang diungkapkan Darsono juga belum tentu sama dengan pengrawit lain atau vokalis-vokalis yang lain. Mungkin sebagian besar tidak menyadari akan hal itu, karena masih dianggap *mungguh* selama itu dapat dijangkau dan dilakukan. Faktanya ini tidak menjadi sebuah wacana yang "diperdebatkan" dalam dunia praktik. Kedua pengrawit (*pembonang* vs *penggerong*) memang memiliki argumentasi dan alasan-alasan yang logis. Singkatnya, *mungguh* dan tidak *mungguhnya* dalam garap adalah sesuatu yang subjektif.

Selanjutnya, kemungguhan *gerongan* juga dapat dilihat dari tafsir *wiledan*. Seperti yang telah disinggung, bahwa tafsir lagu *gerongan* didasarkan pada alur lagu gendhing dan terutama lagu rebab. Di lapangan, dijumpai beberapa *wiledan* yang oleh para vokalis (pakar) dianggap tidak atau kurang mungguh, meskipun *wiledan* tersebut telah berkembang dan dianggap umum di masyarakat. Salah satu contoh kecil, adalah lagu (*wiledan*) seleh 2 (ro) pada wiayah pathet Manyura.

Bal:	3	5	6	i	6	5	3	2				
Gr:	.	.	3̇	3̇ 3̇ 2̇	i	2̇	6	5	.6	3̇ 5	3	2
Reb:	.	6̇ 2̇	2̇	1̇ 2̇ 1̇	i	.2̇	6	3	2̇ 3̇ 2̇	2	2	

Lagu yang terdapat pada kolom tersebut, adalah contoh yang dianggap kurang mungguh. Meskipun sesuai dengan *balungannya*, akan tetapi lagu *gerongan* tersebut tidak selaras "mungguh" dengan lagu rebabnya. Ini adalah persoalan *rasa*. Yaitu tafsir *wiledan* yang menyangkut tentang tafsir pathet, atau kemungguhan pathet, bahwa

nada 5 (ma) adalah nada pantangan (atau sering dihindari) dalam pathet Manyura. Sebaliknya, sebagai nada kuat dalam pathet Sanga.

Kemungguhan dalam Tafsir Irama

Sebagai penutup dari akhir pembahasan mengenai kajian ini, adalah kemungguhan dalam tafsir irama. Mengacu pada repertoar tradisi, muncul sejumlah kreatifitas untuk menggarap beberapa ladrang irama dadi menjadi *wiled* (*diwiledkan*). Hingga saat sekarang ini, terdapat suatu kecenderungan selera oleh sebagian pengrawit (tokoh) untuk menggarap seperti itu. Misalnya ldr. Bedhat dan Lipursari, juga tidak menutup kemungkinan ladrang-ladrang yang lain. Bagi kalangan atau sekelompok pengrawit tertentu, hal itu dianggap sebagai perkembangan garap. Yaitu hasil dari eksperimen-eksperimen yang pernah dilakukan oleh pengrawit-pengrawit (tokoh) RRI. Namun demikian, hal tersebut ditentang secara keras salah seorang pengrawit semi akademis dan juga pengrawit desa (sebut: D).

Bedhat dan Lipursari yang digarap irama *wiled*, dianggap tidak sesuai, *ora kepenak*, tidak *mungguh*, dan lain sebagainya, karena akan menghilangkan rasa gagah dan *nges* pada gendhingnya. Hal ini cukup logis, bahwa secara tradisi ladrang Bedhat adalah termasuk gendhing pakeliran yang memang diciptakan untuk (garap) irama *dadi*, bukan *wiled*. Selain itu, secara *rasa* musikal, susunan *balungan ngadhral* (termasuk ldr. Lipursari) juga tidak enak jika disajikan dalam irama *wiled*. Namun demikian berbeda bagi pengrawit “alam” (sebut: Y) yang memandang, bahwa hal itu adalah sebuah kreatifitas dalam rangka menggali garap gendhing yang “sengaja untuk mencari kerumitan”. Sementara pernyataan kedua seniman tersebut patut kita pelihara dan cermati sebagai informasi penting, karena keduanya memiliki alasan yang logis. Berikut contoh ladrang yang dimaksud.

Buka 2

. 5 . 3 . 5 . 2 . 3 5 6 . 5 . ③

Ompak

|| . 1 1 1 2 3 2 1 5 6 1 . 2 3 2 1

5 6 1 . 2 3 2 1 3 2 1 2 . 1 2 ⑥

. 1 2 3 2 1 2 6 . 1 2 3 2 1 2 6

. 1 2 3 2 1 2 6 i i 6 5 i 6 5 ③

.5 6 35 6 35 6 53 2 35 6 35 6 35 6 53 2

.5 6 35 6 35 6 53 2 5 5 . . i 6 5 ③ ||

Suwuk (gropak)

. 3 2 3 5 6 5 3 . 3 2 3 5 6 5 3

. 5 6 i . 5 6 1 . 5 6 3 5 6 i ⑥

. 5 3 5 6 i 5 6 . 5 3 5 6 i 5 6

. 5 6 i . 5 6 1 . 5 i 6 5 3 2 ③

Notasi 5. Ladrang Bedhat Sl. Nem.

Pembahasan mengenai konsep *mungguh* memanglah sangat luas, seperti yang telah berulang kali disinggung pada bab-bab sebelumnya. Maka, ini dibatasi pada beberapa ricikan dan beberapa contoh saja. Sebenarnya masih banyak persoalan yang dapat diungkap. Setidaknya kemungguhan dalam garap rebaban, *sindhengan*, *kendhangan*, juga kemungguhan dalam tafsir irama secara lebih luas, tafsir *laya*, interaksi musikal, dan tafsir *cengkok* seperti yang telah dipaparkan Sukamso dalam pidato (Dies Natalis)-nya. Semoga kajian tentang konsep *mungguh* ini masih bersambung pada kesempatan lain dan akan ditindak lanjuti oleh peneliti-peneliti berikutnya.

Kesimpulan

Eksistensi karawitan Jawa klasik sebagai salah satu akar penguat tradisi mengalami evolusi secara bertahap. Dari masa ke masa, dari generasi ke generasi, karawitan Jawa (khususnya gaya Surakarta) mengalami perkembangan. Yaitu dengan menyesuaikan zamannya, kondisi, dan selera masyarakat karawitan. Tahapan-tahapan tersebut dapat dilihat dari sejumlah fakta musikal

dan realitas praktik. Adalah dalam hal garap gendhing, garap ricikan, vokabuler dan komposisi (kekarya) gendhing.

Garap memang menjadi faktor yang amat penting dalam dunia karawitan Jawa. Garap sangat menentukan hasil sajian gendhing. Bahkan, garap juga dapat digunakan sebagai barometer atau alat untuk mengukur *kepengrawitan* seseorang maupun sebuah perkumpulan (grup) karawitan. Dalam menggarap gendhing, pengrawit Jawa selalu mempertimbangkan konsep-konsep estetika Jawa, salah satunya ialah konsep *mungguh*.

Uraian yang telah dipaparkan pada bab-bab sebelumnya kiranya telah cukup menjawab permasalahan-permasalahan yang diajukan dalam penelitian ini. Berdasarkan pembahasan tersebut, kajian tentang konsep *mungguh* dalam garap karawitan gaya Surakarta dapat disimpulkan sebagai berikut.

Pertama, bahwa *kemungguhan* pada garap pada dasarnya bukan sesuatu yang mutlak, akan tetapi sangat tergantung kepada konteksnya, yaitu tempat dan pengrawitnya (selera dan keyakinan). Garap yang dianggap *mungguh* adalah garap yang berpijak pada kaidah-kaidah, norma-norma atau nilai-nilai yang berlaku pada karawitan tradisi. *Kemungguhan* garap ricikan misalnya, juga terkait dan mempertimbangkan beberapa faktor. Yaitu dapat dikaitkan dengan karakter gendhing, irama, tempo, juga interaksi dengan ricikan garap lainnya. Umumnya para penggarap (seniman praktisi) menyadari akan batasan-batasan sebuah nilai dan (atau) kecenderungan-kecenderungan logis dalam menginterpretasi sebuah teks musikal.

Kedua, sesuai dengan asumsi dasar dalam penelitian ini, bahwa *mungguh* sifatnya adalah subjektif. Jika melihat fakta musikal dan realitas praktik yang telah dipaparkan pada pembahasan, adalah benar. Artinya, sesuatu yang telah dianggap *mungguh* oleh pengrawit: A, C, F, H, belum tentu *mungguh* bagi pengrawit B-Z. Meskipun subjektif, namun bukan berarti semena-mena atau secara bebas tanpa pertimbangan apapun. Di balik Subjektivitas tersebut tentu telah mengandung banyak pertimbangan serta alasan-alasan musikal yang logis. Baik alasan yang didasarkan pada kerja ilmiah (penelitian akademik), maupun yang didapatkan hanya

melalui pengalaman estetik (sebagai pelaku "pengawit"). Tertutama bagi para tokoh (para pemuka karawitan) adalah sangat wajar, karena mereka telah lebih dulu memiliki pengalaman objektif "pengalaman estetik" tentang kualitas nilai seni. Mereka juga merupakan orang-orang terpilih, yang memiliki kelebihan, yaitu suatu anugrah yang tidak semua orang dapatkan.

Seperti yang sering diungkapkan, bahwa sifat karawitan Jawa adalah sangat lentur, fleksibel, dan multi tafsir, sehingga wajar apabila terdapat perbedaan dalam menilai suatu karya seni atau garapan. Kemajemukan pengrawit dengan latar belakang kesenimanannya, lingkungan, dan pendidikan adalah merupakan faktor-faktor penting yang menjadikan perbedaan pandangan dalam menafsir dan menilai suatu *kemungguhan* garap.

Ketiga, bahwa *mungguh* pada hakikatnya adalah sebuah konsep estetika yang terkandung dan selalu melekat pada konsep garap. Ketika terdapat perkembangan garap, yaitu pada garap ricikan, tentu *kemungguhan* pada garap itu juga akan menyesuaikan. *Kemungguhan* garap juga tergantung kepada mayoritas selera publik pada saat itu. Misalnya, gendhing kraton yang dilanjutkan dengan gendhing-gendhing karya Ki Nartosabdo, sekarang telah menjadi hal yang biasa, meskipun dahulu (mungkin hingga saat ini) ditentang oleh kalangan tertentu. Justru komposisi semacam itu yang populer di masyarakat karawitan sekarang (kecuali hanya di kraton).

Pada batasan-batasan atau skala tertentu, konsep *mungguh* memang dapat berubah mengikuti zamannya. Yaitu selama garapan gendhing, atau komposisi "kekarya" gendhing, termasuk garapan ricikan yang dapat diterima masyarakat karawitan. *Kemungguhan* pada garap adalah juga persoalan waktu. Apabila saat ini terdapat garap yang dianggap tidak atau kurang *mungguh*, belum tentu selamanya demikian. Mungkin di masa-masa yang akan datang dapat berubah, dimana selera masyarakatnya telah berubah. Memang, seringkali kreatifitas seorang pengrawit atau komponis "yang nakal" mendapat semacam bendungan, rintangan atau jalan terjal karena dianggap menentang arus.

Filosofinya, *mungguh* adalah sebuah benda lunak yang hidup, yang dapat berkembang biak

seperti halnya tumbuhan. Wujud dan warnanya dapat berubah, tergantung oleh keinginan dan kebutuhan manusia itu sendiri.

(Endnotes)

¹ "Mungguh: Konsep Garap Seni Pertunjukan Karawitan" (Dalam Pidato Dies Natalis ke-45 ISI Surakarta), 13.

² Karma alus atau inggil berfungsi untuk membawakan rasa kesopanan yang tinggi atau halus (Imam Sutardjo, 2006), 101.

³ Soenarwan dan Latimin, Tuladha Jangkep Kegem Para Pranata Adicara. (Sukoharjo: Cendrawasih, 2002).

⁴ Dialog antar tokoh wayang dalam pertunjukan wayang wong, maupun wayang kulit.

⁵ Terkait dengan konsep rasa, dalam dunia tari Jawa mengenal istilah sengguh, mungguh, dan lunguh (Periksa: Wahyu Santosa Prabowo, 2002).

⁶ Lazim disebut Jangkung Kuning Rinengga. Artinya dikembangkan, diperindah.

⁷ Periksa Pradja pangrawit, Wedha pradangga, Serat Sujarah utawi Riwayating Gamelan Serat Saking Gotek. Suntingan Sri Hastanto dan Sugeng Nugraha (Surakarta: STSI Surakarta bekerjasama dengan The Ford Foundation, 1990), 72-73; juga periksa dalam Waridi, 2001, 286, dan 2005, 270.

⁸ Ladrang Tirta Kencana adalah repertoar gendhing (bentuk sedang) yang lazimnya disajikan dalam keperluan klenengan, dan upacara pernikahan. Dalam sajian klenengan, Tirtakencana lazim digunakan sebagai gendhing lajengan. Yaitu bentuk gendhing yang tidak berdiri sendiri, akan tetapi sebagai rangkaian setelah gendhing yang berukuran lebih besar. Seperti contoh Gendhing Onang-onang ketuk 2 kerep minggah 4, kalajengaken Ladrang Tirtakencana. Adapun dalam keperluan upacara pahargyan, ladrang Tirtakencana pada umumnya digunakan sebagai musik untuk mengormati besan rawuh. Yaitu adalah kedua orang tua (atau wali) dari mempelai pria ketika memasuki tempat (rumah, gedung, atau pendapa) pahargyan.

Kepustakaan

- Bantolo, W. 2003. *Alusan Pada Tari Jawa*. Dalam *Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni*. Surakarta: STSI.
- Benamou, M. 1998. *Rasa in Javanese Musical Aesthetics*. USA: UMI.
- Brinner, B. 1995. *Knowing Music Making Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Darsono. 1991. "Gendhing-gendhing Bapak Sunarto Ciptosuwarsa", Laporan Penelitian, STSI, _____ . 2002. "Garap Mrabot Gendhing Onang-onang Rara Nangis, Jingking, Ayak-ayakan, Srepeg, Palaran", Laporan Penelitian, STSI.
- Humardani, G. 1991. *Gendhon Humardani Pemikiran Dan Kritiknya*. Surakarta: STSI PRESS.
- Martopangrawit. 1972. *Pengetahuan Karawitan I*. Surakarta: ASKI.
- Mloyowidodo. 1976. *Gendhing-Gendhing Gaya Surakarta*. Surakarta: ASKI.
- Prabowo, W. S. 2002. *Tari Wireng Gaya Surakarta: Pengkajian Berdasarkan Konsep-Konsep Kridhawayangga dan Wedhayata*. Dalam *Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni*. Surakarta: STSI.
- Santoso. 1985/1986. "Perkembangan Garap Karawitan Di Surakarta", Laporan Penelitian, ASKI Surakarta.
- Sukamso. 1992. "Garap Rebab, Kendhang, Gender, Vokal dalam Gendhing Bondhet". Laporan Penelitian STSI Surakarta.
- _____, "Mungguh: Konsep Garap Seni Pertunjukan Karawitan". Pidato Dies Natalis ke-45 ISI Surakarta.
- Sumardjo, J. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: ITB.
- Sumarsam. 2002. *Hayatan Gamelan: Kedalaman Lagu, Teori & Perspektif*. Surakarta: STSI Press.
- _____. 2003. *Gamelan: Inteaksi Budaya dan Perkembangan musikal di Jawa*. Yogyakarta: Pusaka Pelajar.
- Supanggah, R. 1983. "Beberapa Pokok Pikiran Tentang Garap". Makalah disajikan dalam diskusi mahasiswa dan dosen ASKI Surakarta.

- _____. 1990. "Balungan". Dalam *Jurnal Masyarakat Musikologi Indonesia* Vol 1.
- _____. 2000. "Gatra: Konsep Gendhing Tradisi Jawa", Makalah dipresentasikan dalam rangka Seminar Karawitan Program Studi S I Seni Karawitan, Program DUE-Like, STSI Surakarta.
- _____. 2002. *Bothèkan Karawitan I*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia,
- _____. 2007. *Bothèkan Karawitan II*. Surakarta: ISI Press Surakarta.
- Suraji. 1991. "Onang-Onang, Gendhing Kethuk 2 Kerep Minggah 4 Sebuah Tinjauan Tentang: Garap, Fungsi serta Struktur Musikalnya". Laporan Penelitian STSI Surakarta.
- _____. 2001. "Garap Kendhangan Inggah Kethuk 8 Gendhing-Gendhing Klenéngan Gaya Surakarta Sajian Irama Wiled". Laporan Penelitian, STSI Surakarta.
- _____. 2007. (ed.) Notasi Penyajian Gendhing-gendhing Anggara Kasih, 07 Mei 2007, SMKI Surakarta.
- Sutardjo, I. 2006. *Mutiara Budaya Jawa*. Surakarta: Jurusan Sastra Daerah, Fakultas Sastra UNS.
- Waridi. 2000. "Garap dalam Karawitan Tradisi: Konsep dan Realitas Praktik". Makalah dipresentasikan dalam rangka Seminar Karawitan Program Studi S I Seni Karawitan, Program DUE-Like, STSI Surakarta.
- _____. 2001. *Martopangrawit Empu Karawitan Gaya Surakarta*. Yogyakarta: Mahavira.
- _____. 2002. *Jineman Uler Kambang: Tinjauan Dari Beberapa Segi*. Dalam *Jurnal Pengkajian & Penciptaan Seni*. Surakarta: STSI.
- Warsito, R. 2002. *Pinter Pepak Basa Jawa*. Surakarta: Nusantara.